



TITLE:

スコットの歴史小説が表示する「
小説性」 --マンゾーニ『婚約者』
との戦略の違い--

AUTHOR(S):

霜田, 洋祐

CITATION:

霜田, 洋祐. スコットの歴史小説が表示する「小説性」 --マンゾーニ『
婚約者』との戦略の違い--. 天野恵先生退職記念論文集 2018: 204-221

ISSUE DATE:

2018-03-29

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/233694>

RIGHT:

スコットの歴史小説が表示する「小説性」 —— マンゾーニ『婚約者』との戦略の違い ——

霜田 洋祐

はじめに——老アリオストと天竺鼠

同じ時間に別々の場所で生起する出来事を語ること、複数の物語の筋を絡み合わせることは、19世紀の小説の構造として欠かせないものとされる。ベネディクト・アンダーソンは『想像の共同体』において、国民国家という「想像の共同体」の形成に活字メディア（「十八世紀ヨーロッパに初めて開花した二つの想像の様式、小説と新聞」アンダーソン 2007 [1983]: 50）が寄与したと説いているが、その主張においては、古風な小説——つまり語り手が物語の外にいて視点が制限されていないタイプの小説——によって、読者が複数の場所で同時に起こっていることを知る場所に置かれるという事態が非常に重要となっている¹。《そのとき同時に》という提示の仕方の新しさを強調して、アンダーソンは次のような註をつけている。

この対位法こそ、ペトロニウスのサティリコンのごときすぐれた作品からすら近代小説を区別するものである。近代小説の出現以前にあっては、物語は一系列縦隊で進行した。エンコルピウスがその若き情婦の不貞を嘆き悲しむとき、ギトとアスキルトゥスが一緒に寝ていることは我々に同時には示されない。（アンダーソン 2007 [1983]: 69）²

ただ、これは勢い余って言い過ぎてしまっているのではないと思われる。確かに、17-18世紀の古典主義の詩学が、タッソに習って、主な筋と副次的な筋とを峻別し、後者を軽視したことを踏まえれば、同時に生起する複数の筋を語る近代小説のあり方は、ポスト古典主義というべき新しい傾向を示していると言える（cfr. Bigazzi 1996: 30）。しかし、だからと言って、並行する複数の物語を提示する仕方に前例がなかったとするのは早計ではないだろうか。例えば、アリオストの『オルランド・フリオーソ』の語りはどうなるのか。

このような疑問については、ウォルター・スコット（1771-1832）が明快な答えを与えてくれる。スコットは、1814年に匿名で刊行した最初の小説『ウェイヴァリー Waverley』の成功により、歴史小説というジャンルを打ち立て、これに続く小説群（Waverley Novels）のヒットにより、19世紀はじめの小説の模範型を西洋諸国に提示した作家であるが、その彼の小説の中の、一つの筋から他の筋へと移る場面におい

¹ アンダーソンの理論のうち、小説の語りの構造にかかわる部分をもつ意義と問題点については、カラー（2011 [2007]: 63-109）を参照。

² エンコルピウスの若き恋人（his young lover）のギトンは少年（男性）なので、情婦というのは誤りかと思われる。「ギト」はアンダーソンの原文が Gito となっている。

て、語り手が以下のようなコメント——自らの物語の構造にかんするメタレベルの言説——を挟んでいるのである。同種のものが二つ見つかるが、一つ目は、『ミドロジアンの心臓 *The Heart of Mid-Lothian*』(1818)の第16章冒頭である。

Like the digressive poet Ariosto, I find myself under the necessity of connecting the branches of my story, by taking up the adventures of another of the characters, and bringing them down to the point at which we have left those of Jeanie Deans.

かの脱線しがちな詩人アリオストと同様に、私も、ここでもう一人の登場人物に起きた出来事を取りあげて、我々がジニー・ディーンズにかんする話を中断したところまでその話を持って行くことによって、私の物語の分かれた筋をつなげなければならない。(The Heart of Mid-Lothian, XVI, 163; 下線は引用者。以下、下線等の強調は特に断りのない限り全て引用者による)

もう一つは、スコットの最も著名な小説『アイヴァンホー *Ivanhoe*』(1819)の、第2巻第3章〔通算第17章〕の末尾に見られるものである。

The occasion of this interruption we can only explain by resuming the adventures of another set of our characters; for, like old Ariosto, we do not pique ourselves upon continuing uniformly to keep company with any one personage of our drama.

この〔リチャード獅子心王とタック修道士の会話の〕中断の理由について、我々が登場人物たちの別の団に起きた出来事について話をしないかぎり、我々は説明することができない。というのは、老アリオストと同様に、我々も、常に我々のドラマの登場人物誰か一人だけのそばにいて続けてやろうなどとは思わないのである。(Ivanhoe, Vol. 2, Ch. 3, 152)

いずれの例も、簡単に済ませるなら《この間に実は…》といったつなぎでも足りるように思われるところに、メタレベルの言説を挟むことによって、二つの筋を接続する語りの行為そのものを前景化させていると言える。その意味において、このコメントは、このような接続がありきたりのものではなくて注意を向けるに値するものであったことを示唆すると言えるのだが、その一方で、そこに含まれる「アリオストと同様に」という言葉は、スコットが、この手の接続にはアリオストという前例、モデルがあることをはっきり意識していたということも教えてくれるのである。

だが、ここで新たな疑問が生じる。歴史小説は、文学的想像力の産物が混ざっているとはいえ、歴史的事実に立脚して現実的に着想された物語を語っているはずのものである。それなのに、その中で語り手が自らの叙述のあり方を、誰もが明らかな作り話と知っている『オルランド・フリオーソ』のそれに重ねて見せて不都合はないのだろうか。つまり、事実に即した物語を通じて歴史の「現実」を伝えることがテキストの目的ならば、テキストの内部でその物語のフィクション性を示唆することは、その目的にとってマイナスなのではないか。

実際、創作を含む物語を通じた「事実」の伝達という問題にスコットよりも敏感であった作家アレッサンドロ・マンゾーニ (1785-1873) は、慎重にそれを避けている。同じように並行する物語を接続する語りの行為そのものを前景化するにあたって、彼は、物語文学（フィクション）の伝統に言及するのではなく、目の前の日常的な光景になぞらえるという方法をとるのである。歴史小説『婚約者 *I promessi sposi*』（初版 1825-27, 決定版 1840-42）の第 11 章の途中で、敵役ドン・ロドリーゴの話から、その間に主人公レンツォが行っていたことへと叙述が移るとき、語り手は以下のようにコメントする。

私は何度も見たことがある——ある愛らしく活発な男の子、実を言えば、必要以上に活発なのだが、あらゆる徴候において、立派な男になろうという気概を見せている、その男の子が、一日中小さな庭に自由に放っていた天竺鼠の群れを小屋に入れようとあくせくしているのを、何度も見たことがあるのだ。その子はみな一遍に巢に遣りたいと思うのだが、それは無駄な努力というものだった。一匹が右手へ逃げると、小さな羊飼いがそいつを群れに追い戻そうと駆けだすうちに、また一匹、二匹、三匹と、左手へ、四方八方へと出て行ってしまふのであった。そういうわけで、ひとしきりイライラとしたあとで、彼は鼠たちの性分にあわせて、まず一番戸口に近いやつらを中に追い込んで、それから別のやつらを、一匹、二匹、三匹と、できる分から捕まえに行くようにしていた。我々は、これと同じようなゲームを我が登場人物たちと行わなければならない。ルチーアが匿われた後、我々はドン・ロドリーゴのもとへ駆けつけたのだったが、いまや我々は、彼を放っておいて、見失ってしまっていたレンツォを追いかけに行かねばならないのだ。(PS, XI, 49)

筋の転換という機能だけを考えるならば、Raimondi (1974: 250-1) がいみじくも指摘しているとおり、この註釈は必要ない。この直前の記述——つまり、法を利用した策略でもってレンツォの邪魔をするためドン・ロドリーゴが弁護士アツェッカ・ガルブーリに協力させようと考えていたところ、思いがけずレンツォ自身がドン・ロドリーゴの策略を助けることになったという記述³——によって、筋の転換は十分に準備されているのである。つまり、このような註釈は、わざわざ筋運びの行為そのもの、物語と語り手との関係に対して、注意を促すものとなっているのである。

さて、『婚約者』という小説のあり方は、スコットの提出したモデルに多くを負っており⁴、またそれが、スコットを経由するまでもなく、『オルランド・フリオーソ』を含むイタリアの物語文学の伝統から多くを引き継いでいるのは明らかである。筋運

³「だが（この世界では時にそのようなことが起こるものなのだ！）この者 [= ドン・ロドリーゴ] が、この件について最も有能に彼のために働く人物としてアツェッカ・ガルブーリのことを考えていたその間に、別の人物、誰も思いもよらないであろう人物、レンツォその人が、弁護士に見出しえたあらゆる方法より確実に迅速な方法で、喜んで彼のために働いていたのであった」(PS, XI, 48; «intanto che ...») という接続詞句を含む構文となっていることに注意)。

⁴ マンゾーニがどのような仕方スコットの影響を受けたかについては、例えば Leri 2002 を参照。

び行為の対象化もその証左と言えるわけだが⁵、ここで注目したいのは、『婚約者』の語り手がそうした伝統からの“借り”について明示的に語っていないということである。小説の設定の中で、『婚約者』の語り手は、17世紀の未刊行の手稿を発見した人物で、そこに記された物語を語っているのであり、フィクションを語っているのではないことになっている。その設定が堅持されるなか、語り手が、筋運びを含む自分の語り方や、物語の内容の現実性などを、直接的に他の物語文学（フィクション）と比べてみせることはないのである⁶。

もちろん、同時に生起する複数の物語を結びつけることは、フィクションの作品にしか見られないことではない（例えば歴史書においても見られるだろう）。だから、スコットの小説の中で、筋の連結の手法がアリオストと同質のものだということが明示されているからといって、それだけで、物語テキストが自らのフィクション性を暴露しているということにはならないかもしれない。しかし、これから確認していくとおり、スコットの小説テキストは、みずからが小説（フィクション）であることを少しも隠そうとしていないのであり、その視点からすると、上に見た『ミドロジアン的心臓』や『アイヴァンホー』におけるメタレベルの言説も、やはり小説性を示唆するものと見てくるのである。ところで、スコットの歴史小説群のうち、『アイヴァンホー』を含む中世ヤルネサンスが舞台の後期の作品においては、特に、過去の世界の正確な再現よりも物語の論理が優先される傾向が強いのにに対し、スコットランドを描いた初期の小説——『ミドロジアン的心臓』もそうだが、もちろん第一作の『ウェイヴァリー』もここに入る——では、遠くない過去に題材をとったために現実世界からのさまざまな制約を受けているとされる（cfr. 米本 2007: 15-6）。だが、スコット（正確には『ウェイヴァリー』小説群）の語り手たちが、作品の「小説性」に作品中で言及するのは、歴史的事実からの制約に対する内容の自由度とは関係がないように思われる。実際、第一作『ウェイヴァリー』は、スコット自身が少年時代に、それに参加した人々の話を聞くこともできた1745年のスチュアート王党派（ジャコバイト）による反乱を題材にしている、12世紀のイングランドが舞台の『アイヴァンホー』に比べれば、かなり歴史的現実に近い内容になっているはずだが、そこでも、物語が小説であることはテキストの中で何度も表示されているのである。

本稿では、このようなスコットの小説に見られる「小説性」の表示という特徴について、特に『ウェイヴァリー』に的を絞って、それを物語の中では決して——少なくとも同じような明白さでは——表示しないマンゾーニの『婚約者』の手法と比較しながら、考察してみたいと思う。

⁵ Raimondi (1974: 249-50) は、『婚約者』の引用箇所が、『ウェイヴァリー』の第70章に見られる、小説の語り手を山の上から石を転がす少年の「遊び pastime」にたとえる言説のヴァリエーションになっていると指摘する。Olsen (2010: 17-8) も参照。

⁶ 拙稿（霜田 2017）では伝統的な文学作品に期待されるものに対する間接的な言及（示唆）が物語の「現実性」を強調する効果について論じた。

1. 『ウェイヴァリー』における「小説性」の表示

1. 1. 「ロマンス」を読む主人公

すでに述べたとおり、『ウェイヴァリー』は、1745年のジャコバイトの反乱を描いた歴史小説である（この作品には、「あるいは60年前の物語」という副題が付いているのだが、それは小説の最初の部分が執筆された1805年から見て60年前ということになる）。主人公エドワード・ウェイヴァリーは、トーリー党で心情的ジャコバイト（スチュアート家の支持者）の伯父に跡取りとして育てられたが、父はホイッグ党でハノーヴァー朝の政権で出世していた。エドワードは伯父の膨大な蔵書を読みあさって育つのだが、父親の意向でスコットランドのダンディーに駐屯する竜騎兵師団（当然ハノーヴァー側）に大尉として任官する。その地（ローランド）で伯父の友人ブラドワーディン男爵のもとを訪れたウェイヴァリー大尉は、ロマンティックな風物を求め、さらに奥地のハイランドへと旅を続け、熱烈なジャコバイトの若き領主ファergus・マッキーヴァーに迎ええられるのだが…。以上が物語序盤の筋書きである。

エドワードがロマンティックな風物を求めるのは、彼が伯父の蔵書の中でも騎士道物語を好んで読み夢に耽っていたからであるが、そのなかにはもちろんアリオスト（とタッソ）が含まれる。ローランドのタリー・ヴィオランの庭園——そこには彼の「空想 fancy」が描き出す幻を壊さない魅力があった——の描写において、『オルランド・フリオーソ』に登場する魔女アルチャーナおよび『エルサレム解放』に登場する魔女アルミーダの庭への言及が見られるのは、明らかに、現実の中に何とかロマンティックなものを見ようとする主人公の空想（妄想）癖を踏まえたものである。

この眺めは大変結構なものだったが、アルチャーナの庭園に匹敵するとまではいかなかった。しかし、かの魔法の楽園に登場する「二人のおしゃべり娘」には事欠かなかった。というのも、先程述べた例の草地に、二人の素足の娘が大きな桶の中に入り、自らの足を使って、新案特許の洗濯機の代わりをしていたからだ。しかし彼女らはアルミーダの乙女たちのように、客人が近づくのを待って、美しい和音で、歌うように挨拶をするようなことはせず、向こう岸に見知らぬ美男子の姿が見えたのに吃驚して、仕事の関係上、幾分大胆すぎるほどむき出しにしていた脚に、彼女らの衣服 garments を下ろした（正確を期するために、私は衣服という言葉を使わねばならない）。そして慎重深さから来る声とも、嬌声ともつかない調子で、「まあどうしましょう」という甲高い叫びを上げて、鹿がそうするように、別々の方角に走り去ってしまった。（*Waverley*, IX, 81; 第9章, 125-6⁷）

ただ、小説の舞台となっているのは、いくらそれがウェイヴァリーや多くの読者に

⁷ 日本語訳には基本的に邦訳書『ウェイヴァリー あるいは 60 年前の物語』（佐藤猛郎訳）を使用し、適宜表現を改めるとともに改行を原文テキストに合わせた。以下、特に断りのない限り同様。

として非日常の世界であったとしても、60年前（発行年からすれば70年前）の“現実の”スコットランドである。米本（2007: 15-6）の指摘するとおり「時間的にも空間的にも現実の世界に近いロマンスの世界は、現実の世界からの様々な束縛を受けることになる」。実際、上の引用箇所でも、ロマンスの世界のあるべき姿に反して、娘たちが足で洗濯しているという日常の光景が描きこまれているのである。米本（2007: 50）は「彼〔エドワード〕があこがれているロマンスの世界と現実の世界との間には常にギャップがあり、語り手は読者にそのギャップを意識させようとする」と述べている⁸。つまり、『ウェイヴァリー』の語り手は、このギャップを意識させることによって、むしろ物語世界がロマンスの理想が実現しない「現実的」な世界であることを読者に印象付けていると言えるのである。

このように、『ウェイヴァリー』の主人公は、ロマンスを読み耽り、現実にはロマンスの要素を見ようとする人物である。現実と空想の区別がつかなくなるわけではないので、スコットランドにロマンス的な脚色のできない「現実」も見えてしまい、そこが物語の「現実性」を強調するための重要なポイントともなっているわけだが、やはり、ある人物を連想しないわけにはいかない。もちろんドン・キホーテのことであるが、実は、『ウェイヴァリー』の語り手はそれを見越して、早い段階で、自らの物語の主人公は『ドン・キホーテ』の主人公とは違うと述べているのだった。第5章の冒頭のコメントである。

私がウェイヴァリーの好みや、彼の想像力に当然影響を与える偏った教育などについて、詳しく書き綴ってきたものだから、読者は、これから始まる物語が、セルバンテスが描く騎士ロマンスの模倣であろうと、先回りして考えるかも知れない。しかし、そう考えられては、私が意図しているところを誤解することになる。私の目的は、かの類い希な作家の真似をして、実際に自分の感覚で知覚できる対象物でさえも、認識できなくなるといふ、知的判断力の完全なる混乱を扱うことではないのである。ただ、出来事を現実として把握することはできるのだが、それに独特のロマンティックな色調とか色合いを加えてしまうという、健全な判断力からのもう少し普通の逸脱を描こうとしているのだ。（*Waverley*, V, 55; 第5章, 62）

⁸ 次の例では現実世界の「低俗な事件」がロマンスの世界への没入の妨げになることがはっきり指摘されている：「今やエドワードは自分が置かれている立場のロマンティックな気分になっぴり浸ることができた。ここで自分は名も知らぬ湖の岸辺に腰を下ろし、言葉もろくに通じない恐ろしい土地の男に連れられて、第二のロビン・フッド、あるいは第二のアダム・オ・ゴードンとでもいった評判のお尋ね者の巣窟を訪ねていこうとしている。しかもこの夜更けというのに、様々な困難や、苦しい目にあった後、連れからは離れ、案内者には置き去りにされている。——ロマンティックな想像力をかき立てるのにふさわしい出来事をいかに多く体験したことだろう。しかもこのすべては、危機感とまではいかないまでも、少なくとも不安感特有の、一種厳粛な心理状態によって、いやが上にも高められている。ただこれらの状況とどうもうまく噛み合わない唯一の事柄は、彼がこの旅に出た原因、——つまり男爵の乳牛の一件だった。エドワードはこの低俗な事件を舞台の後ろの方に押しやっていた」（*Waverley*, XVI, 138; 第16章, 251-2）。

語り手は、ドン・キホーテ（というよりアロンソ・キハーノ）の «total perversion of intellect»（知的判断力の完全な混乱）とエドワード・ウェイヴァリーの «more common aberration from sound judgment»（健全な判断力からのもう少し普通の逸脱）とを比較することによって、自分の物語がセルバンテスの作品のように奇想天外ではない、よりリアリスティックなものであると主張していることになるだろう。だが、注意しなければならないのは、それが“この物語は『ドン・キホーテ』よりも現実的な小説だ”という主張になっているということである。というのは、ここでは物語が、内容のレベルでフィクションの作品と比較されているのであり、しかもその内容が、語り手「私」の «intention»（目的）にしたがって決まるものとして扱われているからである。語り手は、ウェイヴァリーを主人公とするこの物語の作者としてコメントしているのであって、つまりは、それが「小説であること」を隠していないのである。

1. 2. ヒッポグリフの牽く馬車と英国製四輪駅馬車^{チャリオット}

『ウェイヴァリー』には、作者として振る舞う「私」が姿を見せ、いま語っている話が小説であることを隠さず、しかし荒唐無稽なものでなくリアリスティックなタイプの小説だと主張する箇所が他にもある。次のコメントは、先ほどと同じ第5章の、末尾に置かれている。

私はここで、小説を単に楽しむためだけに取り上げておられるような読者の方々には、昔風の政治の話だの、ホイッグ党とトーリー党だの、それにハノーヴァー派とジャコバイト派だのと、冗舌を重ねて長い間悩ませ続けたことに対し、もう一度だけ、お許しを乞う次第である。実は、こういう説明をしないと、この物語が信じ難いとまでは言わないものの、理解し難いのではないかと、私には思われるのだ。私の構想では、ある行動を引き起こす動機を説明することが必要なのだが、この動機というものは、どうしても、その時代独自の国民感情、偏見、それに党派意識から生じてくるものだからである。とかく女性読者は、女性の常として、そういった事情の説明に苛立ち、当然のことながら不満を表明されるものだが、私は彼女たちを、ヒッポグリフによって牽かれる、あるいは魔法で動かされる、空飛ぶ馬車へとお招きしているのではないことをご理解いただきたい。私の乗り物は天下の街道を走る、貧弱な英国製四輪駅馬車だ。 [...] 私のもとに留まってもいいと言われる方々は、悪路、急坂、ぬかるみ、その他陸路につきものの様々な遅滞の原因と切っても切れない関係にある退屈さに、時折は直面させられるのを覚悟してもらわなくてはならないが、馬は一応まともだし、（宣伝のうたい文句では）御者も正直者だとのことだから、乗客の皆様が、最初のいくつかの区間を少々我慢して頂けるなら、絵のように美しくロマンティックな国に、できるだけ早くお連れすることをお約束しよう。（*Waverley*, V, 63; 第5章, 79-80）

楽しむためだけに「小説 novels」を読む読者に謝罪する「私」は、やはり自分の書いているものも、種類は違うにせよ、小説だと言っていることになる（「私の構想 My plan」という言葉も、物語が「私」の創作物であることを公言しているに等しい）。

その彼の小説は、「ある行動を引き起こす動機を説明」するために、「その時代独自の国民感情、偏見、それに党派意識」について説明しなければならないような、特定の時代と場所の現実根ざしたものとして構想されているのだという⁹。だから、ヒップグリフの牽く馬車——またしても引きあいに出されるのはアリオストである——に代表されるような驚嘆すべき話が次々語られるのではなく、悪路も走る四輪馬車のようなリアルスティックな物語となるわけである。もちろん、御者である「私」は、「絵のように美しくロマンティックな picturesque and romantic」場所に連れて行くことも最後には約束しているのだが、これは、題材としてのスコットランドに由来するものであり、そのロマンス的要素が現実（特に卑近な日常の現実）の制約を受けているのは、すでに見たとおりである。

さて、以上の例で、『ウェイヴァリー』の作者としての「私」が、序文等のパラテキストではなくて本文中において、物語が「小説であること」を開示してしまうという事態については、すでに確認できたと思う。もちろん、そこでのポイントは、小説であることを認めてしまうこと自体にあるのではなく、自分の話が、あくまで作り話であるにしても、荒唐無稽な話ではなくて、特定の時空間の現実根ざしたものと主張すること、つまり物語の「現実性」を主張することのほうにある。ところで、物語の現実性（リアリティ）には、この種の現実性、つまり荒唐無稽なフィクションとの比較によって浮き彫りになるような現実性¹⁰のほかに、語られている出来事と同じようなことが実際に起きたという事実（そして、それを読者に知らせること）に依拠したリアリティもある。次章では、このような——実話の利用という——歴史小説に特有とも言えるリアリティに目を向けたいと思うが、面白いことに、『ウェイヴァリー』の語り手は、その種のリアリティを示す場合にも、同時に物語の小説性を表示するのである。

2. 物語の「現実性」の強調：『ウェイヴァリー』と『婚約者』の手法の違い

2. 1. 実話をもとにしたことを明かす『ウェイヴァリー』の《語り手＝作者》

『ウェイヴァリー』という小説は、1745年に実際に起きた反乱を扱った歴史小説であり、その中では、もちろんスチュアート家のチャールズ・エドワード王子をはじめとする実在の人物、エディンバラなどの実在の都市、実際の戦場や戦闘も事実根ざして描写されている。しかし主人公エドワード・ウェイヴァリーのほか、コズモ・カミ

⁹ エーリッヒ・アウエルバッハは「ロマン主義とリアリズム」という論文において、『クレヴの奥方』や『マノン・レスコー』あるいはさらに『アドルフ』といった作品であれば、「その内容の本質的な部分を一切変更することなく、別の〈環境 Milieu〉に移し替えるのが」比較的容易であるのに対し、そうしたことができないのがスタンダーのリアリズムの特徴としているが（Auerbach 2010 [1933]: 11）、スタンダーに大きな影響を与えたスコットにおいても、物語は別の〈環境〉で展開するのが難しいような仕方根ざして構想されていると言えそうである。

¹⁰ マンゾーニ『婚約者』が、この意味での現実性を、自らのフィクション性を直接開示することなしに示唆している手法については拙稿（霜田 2017）を参照。

ン・ブラドワーディン男爵、ファーガス・マッキーヴァーら主要人物は、モデルと目される人物がいる場合も含めて、当時実際にいたはずのタイプの人間として作者が創作した架空の人物である。また、スコットランドの实在の場所の特徴を備えた架空の場所も描かれる。

例えば、ブラドワーディン男爵の館「タリー・ヴィオラン」も实在しないが、現実をもとに思い描かれたものである。そのことは、第8章の末尾に置かれた作者自身の脚註によって明らかにされている。それによると「タリー・ヴィオランという名の特定の館は実際には存在しない」のだが、その描写は、スコットランドのいくつかの实在の館からヒントを得ているということである¹¹。この註もまた、物語の内容が架空のものだと明示する一方で、単なる空想の産物ではなくて現実に基づいていること、「現実的であること」を主張するものと言える。このケースは註であって本文に記されているわけではないが、ハイランドでの大規模な狩りが描かれる第24章においては、同じように物語のある場面の描写がそれとよく似た現実からの借用によってなされていることが、今度は本文中で述べられている。

[...] 私は、『スコットランドのハイランドにおけるハープの演奏に関する歴史的考察』の中で、才人ガン氏が記録に留めたルードにおける記念すべき狩りの記述から、一つの大がかりな狩りの場面を借用するだけで満足することにして、この物語を進めることにしよう [...] (Waveley, XXIV, 187; 第24章, 8)

これによって狩りの描写が作者の勝手な想像によるものでなく、資料的な裏付けがあることが伝わる。しかし同時に、あくまで記述を「借りている borrowing」のであって、それそのものが事実として描かれているわけではないこともまた伝わるのである。読者は、現実の事件に取材した物語において「作り事」をリアルに仕立てる技をその場で見せられている、とも言えるだろう。

それから、小説の最終章（第72章）に置かれた“A postscript, which should have been a preface”（序文となるべきだった後書き）の中に、「実際にこの物語の中で最もロマンティックな部分は、まさしく事実をもとにしたところである」という語り手ないし作者のコメントがある (Waveley, LXXII, 493; 第72章, 367)。これは、驚嘆すべき出来事を語る“ロマンス”に対し、ごく普通の日常に起こりうる出来事を語る“ノヴェル”が勃興した時代にあって¹²、それでも現実の中にロマンスの要素を見出してそれを

¹¹ 「タリー・ヴィオランという名の特定の館は存在しない。しかし、ここに描かれている特徴はスコットランドのいくつかの古い館から拝借している。ブランツフィールドのウォレンダー家、オールド・レヴェルストン家、前者はジョージ・ウォレンダー卿の所有であり、後者はアレグザンダー・キース卿の所有であるが、いずれも本文中の描写に、いくつかのヒントを与えてくれた。エディンバラ近郊のディーン家も、いくつかの点でタリー・ヴィオランと類似点を持っている。筆者が聞いたところによると、グランドタリーの館は、上記のいずれの館よりも、ブラドワーディンの邸に似ているとのことだ」 (Waveley, VIII, 79; 第8章, 121)。

¹² ノヴェルの台頭については Watt 1957、ノヴェルとロマンスとの関係については、Mazzoni 2011などを参照。

ノヴェルに導入しようとしたスコットの歴史小説の戦略をよく示すものとして有名であるが、この言葉も、本件と密接に関わっている。というのは、その直後に、「ハイランド紳士と政府軍の高級士官との間で、相互に救済の手を伸ばしたこと」が「文字通りの実話 literally true」であることが紹介され、また「マスケット銃の暴発事故があった時、フローラが毅然として動ずることなく、これに対応したとされていることは、つい最近亡くなった名門の婦人に実際起こったことなのだ」とも述べられているからである (ibid.)。後者のほうは、第 51 章の冒頭で語られるエピソードであり、プロットには直接関係ない細部であるが、この箇所にはスコットによる註もついている（「ここでフローラ・マッキークヴァーに降りかかったとされる [銃弾がかすめるという] 災難は、実は作者の知人ネアン嬢の身に起きた実話だった」*Waverley*, 508; 58)。物語の登場人物に起こったとされるにわかに信じがたい話について、《作者＝語り手》はそれが実話に依拠したものだとして重ねて説明しているのである。「あるハイランド紳士 a Highland gentleman」と「政府軍のある高級士官 an officer of rank in the king's service」（いずれも不定冠詞がついている）が助け合った話のほうは、「文字通りの実話」と言っても、イングランド出身でハイランド軍に加わったウェイヴァリーとイングランド将校トールボット大佐の関係——こちらはプロット全体にかかわる——がそのエピソードに依拠しているという意味であって、これも結局は、物語がフィクションなのだが実話をもとにしているということを読者に説いているのである。

もちろん「最もロマンティックな部分」は、放っておいたら荒唐無稽な話をでっちあげていると思われる恐れがあるわけで、事実・実話を借りたものと伝えることによって、現実にはありえなかったと読者に理解させようとしているということとはよくわかる。だが、語り手ないし作者が、物語のフィクション性を明示しないままに、ある話が実際に起こりえた（同じような出来事が実際に起こった）と読者に伝えることは難しいのだろうか。それが技術的に可能であることは、マンゾーニの『婚約者』の例から確認される。

2. 2. 物語と同様の出来事が実際に起きたことを伝える『婚約者』の語り手

マンゾーニは、1630 年頃の北イタリアの現実を事実として描くために綿密な時代考証を行っているが、もちろん、物語の登場人物たちの言動の逐一にこれこれの典拠があるということを示しているわけではない。そのため多くの批評家や研究者によって、典拠（の候補）が探され、マンゾーニの記述の正しさ（あるいは誤り）が論じられてきた（例えば、レンツォの友人トニオがトウモロコシではなくそば粉でポレンタを作っているのは、マンゾーニの正確さを示すものとなるのだ）。とはいえ、17 世紀の手稿に書かれていることになっている出来事のうち、いくつかの重要なものについては、それが当時実際に起こりえたことだということが、小説の本文を読めば分かるように仕掛けられている。

例えば、プロットの始まりにして要である結婚の邪魔立て、ならず者（ブラーヴォ）たちの司祭ドン・アッポンディオに対する「この結婚式は執り行つてはならない、明日はもちろん、この先もずっと」（*PS*, I, 31）という脅しである。マンゾーニ

は、ある布告を見たことによって、このエピソードのインスピレーションを得たとされる¹³。というのは、ミラノ総督により1627年10月15日に発布されたその布告では、結婚式が行われないように脅すこと、司祭に務めを果たさないよう脅すことが、罰則の科される不正行為としてわざわざ名指されているのであり、つまりは、当時それが起こり得ることとして想定されていた（というより、実際にそのようなことが起きていた）ということがそこから分かるからである。そして、マンゾーニは、このような布告の存在をスコットのように作者の註釈という形で読者に紹介するのではなく、登場人物がその布告を知るという物語中の出来事を通じて読者にも自然にそれを知らせるのである。『婚約者』の第3章で、弁護士アツツェッカ・ガルブーリに相談に行ったレンツォが、問題の布告を見せてもらう場面を読んでみよう。

「どこにあるんだ？ 出てこい、出てこい。手元にたくさん持っていなければならんからな！ だが間違いなくここにあるはずだ、何せ重要な布告だから。ああ！ これだ、これだ。」彼は、それを手に取り、広げ、日付をじっと見、そして一層真剣な顔をしてから、声を上げた。「1627年10月15日！ 間違いない。去年のだ。出たばかりのものだよ。より恐ろしいやつというわけだ。お若いの、文字は読めるかな？」

「ほんの少しなら。」

「よろしい、私のあとから目で追いなさい。読んでみよう。」

[…]

「横暴な行為から始めると、経験が示すには多くの者がこの国の…、聞いているかね、町々でも村々でも汚職を行い、様々な仕方でも最も弱者たちを虐げている、例えば力で押しつけられた売買や賃貸の契約…、などなど、がなされるように働きかけるときのように。どこにいるんだ？ ああ！ ここだ。聞きなさい。結婚式が行われるように、または行われないように働きかけるときのように。なあ？」

「これは自分の事例です」とレンツォは言った。

「聞きなさい、聞きなさい、ほかにもあるのだよ。そしてその後で罰を見よう。証言するように、または証言しないように。住んでいるところから立ちのくように。などなど。ある者が債務を払うように。別の者が彼の邪魔をしないように。ある者が彼の粉挽き場に行くように。これら全ては私たちには関係ないな。ああ、あったぞ。司祭がその務めにより義務付けられていることをしないように、あるいは彼の役目でないことをするように働きかけるときのように。なあ？」

「まさに自分を念頭に布告が作られたかのようです。」(PS, III, 21-4)

斜体は原文でも斜体であり、引用文が斜体になるのは語り手が地の文で布告を引用するときと同じで、また文体上も他の布告と酷似している。それゆえ、この布告の言葉

¹³ マンゾーニがその布告を最初に見たのは、経済学者メルキオッレ・ジョイア (1767-1829) の *Sul commercio de' commestibili e caro prezzo del vitto* (1802) の中の引用としてであった。Stella e Repossi (1995: 701-2); Poggi Salani (2013: 88-9) を参照。

は、架空の人物が引用しているとはいえ、本物からの引用であると見なされるはずであり、こうして読者は、結婚式を挙行しないよう司祭を脅すようなことが、当時（正確には1628年11月7日に）、本当に起こり得たことだということを推測できるようになるのである。

ほかに、例えば、レンツォが些細なことで毒性物質の塗布によりペストを拡散する「ペスト塗り」だと誤解され、怒り狂った人々に追い回されるという物語中の出来事（第34章）に対しては、第32章（歴史叙述的章）においてリパモンティ『1630年のペスト』からの引用として提示されるエピソード（「ペスト塗り」と疑われた者に対する私的制裁の描写）が実例ということになるだろう（40年版では巻末の『汚名柱の記』もその機能を果たすことになる）。このように『婚約者』では、スコットのように一連の創作の出来事の中に別のところから切り取った実話を実話だと紹介しながら挿入するのではなくて¹⁴、実話は元の歴史的文脈を保ったまま語ったうえでそれと並行して物語の出来事も語るという手法がとられているのであり、それによって、物語のフィクション性をテキスト上で暴くことなく、物語の出来事が本当に起こりえた現実的なものと読者に伝えることが可能になっていると言える。

さて、以上のように、二つの歴史小説において物語の現実性がどのように示されているかを比べて、後から来たマンゾーニの手法のほうが、物語が小説（フィクション）であることをテキスト上であからさまに示すことなくそれを達成している分、洗練されていると言ってしまうのは簡単である。しかし、スコットのほうは、できることなら小説性を隠しておきたいと思っていたのだろうか。本稿第3章では、これについて、『ウエイヴァリー』の物語の作者としての「私」と、彼が話しかけている「読者」とが、どの場所に置かれているかという観点から、考察したいと思う。

3. 物語の内と外：四輪駅馬車の乗客と「25人の読者」の違い

3. 1. 序章と物語の本篇の関係

マンゾーニの『婚約者』においては、「序文 *Introduzione*」がすでに小説的仮構の内側にある。その中で話す「私」は、小説（フィクション）を書いた作者マンゾーニではなくて、17世紀の手稿を発見して、それを書き直そうとしている人物である。もちろん読者（「内包された読者」）には、その「発見された手稿」の手法が“設定”にすぎないことを理解しつつ読むことが期待されているが、序文からすでに始まっているその設定は、本篇中も律儀に守られており、それに対するあからさまな違反は見られない。『婚約者』においては、語り手が語りかける相手つまり「聞き手」が、第

¹⁴ 1821-23年に書かれた『婚約者』の第一草稿（『フェルモとルチア *Fermo e Lucia*』と呼ばれる）の段階では、実在の人物であるボッロメオ枢機卿とインノミナート（草稿段階では「サグラートの伯爵」）について語る際に、実在の史料に記されたエピソード（実話）を史実とは少し異なる状況に挿入するというケースも見られた（詳しくは霜田 2011 を参照）。

1章の有名な呼びかけ¹⁵を通じて「25人の読者」に——つまり、その言葉によって代表される不特定多数の読者集団に——設定されているが、彼らも、語り手とともに手稿が本当に存在するものとして物語を聞いていることになる¹⁶。

これに対し、『ウェイヴァリー』の序文ないし序章にあたる部分では、フィクションの物語を創作した作者としての「私」が話している。本来「序文 preface」となるはずだった部分は「後書き postscript」として小説の終わりに置かれているが（後述。本稿2.1.も参照）、第1章にも「introductory」という題がついていて、「序章」「序文に代えて」といった扱いになる。そして、この章は、「Waverley; or, 'tis sixty years since」という作品の表題と副題の議論にあてられている。それによれば、表題となっている主人公の名前ウェイヴァリー Waverley は、ハワード Howard、モードント Mordaunt のような騎士的な響きのある名前やベルモア Belmour、ベルヴィル Belville といった感傷的な響きのある名前とは違って、既存の小説のカテゴリーに属すると予断させることのないような「汚れない名前 an uncontaminated name」、先入観・連想を招かない名前として選ばれたという。副題のほうも、「A Tale of other Days」とすればゴシック小説を想起させるであろうなどと、いくつかの候補とそれが想起させてしまう小説のサブカテゴリーを示し、そうならないように「'tis sixty years since」としたことが説明される。それから舞台を「60年前」に設定したことによって物語がどのようなものになるかという説明が続いて、第1章は終わる（なお、章の最後の語は「Sixty Years since」である¹⁷）。このあと第2章からようやく物語が始まるのだが、注意すべきはその始まり方である。第2章冒頭の文は以下のとおりである。

It is, then, sixty years since Edward Waverley, the hero of the following pages, took leave of his family, to join the regiment of dragoons in which he had lately obtained a commission.

そういうわけで、この後に続くページの主人公、エドワード・ウェイヴァリーが、将校として最近任官したところの竜騎兵連隊に赴任するために家を離れたのは、60年前のことである。（Waverley, I, 37）

第1章で60年前に設定したことの含みについて説明があった後で、第2章が「…から60年になる」という構文で始まり、then という挿入句があることは——それにエドワード・ウェイヴァリーが当初から「主人公 hero」と呼ばれていることも論拠に含めてもよいかもしれない——、2つの章の語りのレベルの連続性を示しているように

¹⁵ 「我が25人の読者は、いま語られたことが哀れな男 [= 司祭ドン・アッボンディオ] の心にどのような動揺をもたらしたか、考えてほしい」(PS, I, 60)。語り手マンゾーニから聞き手「25人の読者」への呼びかけについては、拙稿(霜田 2015)も参照。

¹⁶ 『婚約者』の聞き手は、この点において、フィクションと知りつつ読むはずの内包された読者と大きく異なる。なお本稿において物語論の術語の使用は、基本的に Grosser 1985 の定義に従っている。

¹⁷ 「a task not quite so easy in this critical generation as it was 'Sixty Years since」(『批評家全盛の現代において、こういった仕事は「六十年前」ほど容易ではないのだから」Waverley, I, 36; 第1章, 17)

思われる。もともと序章から第1章ではなく、第1章から第2章への推移だということからも予想されるように、そこには物語の外側と内側をはっきりと区切る境目は置かれていない¹⁸。第1章で作者として読者に語っている「私」と第2章以降に始まる物語の語り手とは、もともと連続しているのである。

このことを踏まえて、今度は作品がどのように終わるかを見てみよう。

3. 2. テキスト上の旅の終わり：再び駅馬車の比喩

マンゾーニの『婚約者』においても、スコットの『ウェイヴァリー』においても、小説は主人公たちの物語の終了とともに幕を閉じるのではなく、小説の始まりと同じように語る「私」と聞き手としての「読者」の話に戻ってくる。しかし、そのあり方は、始まり方が異なるのと同じように、互いに異なっている。

『婚約者』では、小説的仮構の外には出ず、むしろ「発見された手稿」の手法による設定が再確認される形で終わる。

もしあなたがそれ [= 物語] を全く気に入らなかったのではないなら、それを書いた者に好意を寄せてほしい、それから書き直した者にも少しの好意を。しかし反対に、万一私たちがあなたたちを退屈させることになってしまったならば、信じてほしい、わざとではなかったのだ。(PS, XXXVIII, 69)

この『婚約者』の最終章（第38章）の最終段落では、物語を書いた者とそれを書き直した者が並べられており（前者が手稿の作者の「匿名氏」を指し、後者が語り手の「私」である）、聞き手の「あなたたち」も含めて、彼らが最後まで設定の内側にいることが分かる。『婚約者』の語り手「私」は、確かに主人公レンツォらのいる世界の外側に位置しているのだが、その物語を小説（フィクション）として語る位置にはいないのである。

『ウェイヴァリー』のほうは、第71章で物語自体は終わるが、そのあとにまだ第72章があって、それが「序文となるべきだった後書き」となっている。序章に代わるものが第1章だったのと同様、後書きも章数が振られた章となっているが、それは次のように始まる。

心優しき読者よ、我らの旅はいまや終わった。もしあなたが《この長編物語 these sheets》に最後まで辛抱強くお付き合いくださったのなら、あなたの側では、契約が

¹⁸ 米本 (2007: 125) によれば、スコットの小説の最初の章は、しばしば序章的な働きをして本題に入らないため、「スコットの小説では、第1章は読まなくてもよい、さらには、読まないほうがよいという意見さえもある」とのことである。実際、例えば『ミドロジアン心臓』の邦訳（玉木次郎訳、岩波書店、1956）では本来の第1章が省略されている（本来の第2章が第1章とされて以下章数が一つずれている）。なお『ウェイヴァリー』の邦訳は、上の引用箇所を「さて、これから始まる物語の主人公エドワード・ウェイヴァリーが […]」（第2章、20）としており、第1章との連続性はややぼかされているようにも思われる。

忠実に履行されたことになる。しかし料金を全額受け取った御者のように、私はもう少しあなたの近くに居残って、それらしくおずおずとした態度を保ちながら、あなたの気前の良さと、人情味に働きかけ、わずかばかりご好意の追加をお願いしたいのである。しかしながらあなたは、物乞いの面前でドアをびしゃりと閉めるように、この懇願者の書物をびしゃりと閉じることも自由である。(Waverley, LXXII, 491; 第 72 章, 364)

ここで小説を読むことは、語っている「私」と「心優しき読者 gentle reader」が道連れとなってなされる旅に喩えられており、その中で「私」は「御者 driver」の役を担っている。これは、明らかに、本稿 1. 2. でも見た第 5 章の英国製四輪駅馬車の比喩を引き受けたものである¹⁹。そのときは『オルランド・フリオーソ』と比べることによって、リアリスティックなタイプの物語（フィクション）だという主張がなされていた。ここでも、旅は一応終わっていることにはなっているが、本を閉じなければ、語られた物語について、それを自分の創作物（小説 novel）としてコメントする「私」の話に付き合わされることになるのである。本稿 2. 1. で見た、物語の一部が実話にもとづいているという説明も、この「後書き」のなかにあるのだった。

このように小説の始まりと終わり、架空の物語の内と外に注目してみると、歴史小説『ウェイヴァリー』において、物語テキストの中で、その小説性が明らかにされるのは、《語り手＝作者》の気まぐれや単なる失敗などではなく、むしろ小説の語りの設定上、それほど奇妙なことではないということが見えてくる。駅馬車の乗客に喩えられるこの物語の「読者」は、『婚約者』の聞き手「25 人の読者」とは違って、出来上がった物語を聞いているだけではなくて、「ウェイヴァリーの作者」がどのように小説（フィクション）を制作しているかを見ている人として設定されているのである。

ただし、このような語り方が、完全に首尾一貫しているかという点、どうもそうではない。というのは——これは物語が実際の歴史的事件に取材したリアリスティックなものと設定されていることと関係があると思われるが——『ウェイヴァリー』の語り手は、時折、まるで自分とは独立に存在する事実を語っているかのように、登場人物の感情、行動の動機、行為の影響について知らないか少なくとも確信が持てないと述べるからである。これでは、語る「私」が物語を創作した人物として振舞っていたことは一旦括弧に入れて忘れてしまわないかぎり、彼がどうして自らの全知性を否定できるのか説明できないという不都合が生じてしまう。この不整合のほうこそ気まぐれや意図せぬ失敗によるものなのか、何らかの狙いがあったのか、いまのところ筆者は

¹⁹ なお、小説を読むことを駅馬車の道連れとなることにたとえる比喩は、近代における作者と読者の新しい関係、つまり作者が、特定の関心を共有した顔の見える読者ではなく、さまざまな関心を持った近代的な広範な読者を相手にするようになったことを象徴するものと言えるが、これは数十年前にすでにフィールドिंगの『トム・ジョーンズ』(1749)において提示されていた（最終巻第 18 巻の冒頭で、語る「私」と読者は「Fellow-Travellers in a Stage-Coach」に喩えられている；Tom Jones, Book XVIII, Ch. I, 913）。Cfr. Barengi (2000 [1992]: 132-5).

解答を持ち合わせていないが、今後、スコットの他の作品の語りとも照らし合わせながら、検討してみたいと思う。

おわりに

ウォルター・スコットもアレッサンドロ・マンゾーニも、もともと小説を書く以前から、優れた詩人として認められた文学者であり、彼らにとって、第一級の文学ジャンルとはみなされていなかった小説に手を染めるのはリスクのあることであった。しかし、小説を書くことを一つの挑戦と感じていたであろうという点で共通するにしても、彼らの時代の英文学とイタリア文学の伝統において、小説というジャンルの置かれた状況はかなり異なっていた。

イタリアでは19世紀初頭まで文学的価値が認められるような小説は発展しておらず、その中で小説の地位は、ヨーロッパ諸国の場合と比べても、とりわけ低かったと言える。そのことは、マンゾーニがとった戦略と無関係ではなかったはずである。マンゾーニは『婚約者』という作品の中で、既存の文学作品（フィクション）のあり方と対決するにしても、テキスト中で自らの物語が「小説であること」を進んで認めたりはせず、間接的な仕方での他の文学作品との違いをアピールするに留めているのである（註6を参照）。さらに言えば、マンゾーニはむしろ「小説ではないこと」を強調し続けることによって、スコットのように語りの整合性を犠牲にすることなく、物語が語る「私」の好きなようには動かないもの、コントロールの効かない“事実”として存在するという印象を生みだすことにも成功していると考えられる。そのことは、複数の登場人物のそれぞれにまつわる物語の筋の接続を、天竺鼠を小屋に戻すやり方になぞらえたメタ物語的なコメントにおいてさえ見て取ることができる。「鼠たちの性分に *al loro genio*」合わせてという表現には、語る「私」の制御に対する登場人物の自律性が示唆されているとも考えられるからである²⁰。

これに対し英文学においては、18世紀にすでにデフォーやリチャードソン、フィールディングといった作家が輩出し、ノヴェルが勃興していた。そして、表題から小説のサブジャンルを推定するような「小説の読者たち *novel readers*」も存在していたのであり、スコットは彼らを意識しながら小説を書いていたのであった。マンゾーニと違って小説の伝統を一から作り上げる必要はなかったスコットにとって、重要なのは、自分の作品がどのような物語文学の手法をモデルとしていて、それとは何が違うのか、これまでの他の小説に比べて何が新しいのかをはっきり示すことだったと思われる。そうした意味において、自らが小説であることを認めつつ、荒唐無稽な話でなくリアリスティックなタイプの小説であることを主張するというスコットの歴史小説の“独特な”あり方——小説の発展の遅れたイタリアに現れたマンゾーニという作家の発想と比べたときに独特に見えるそのあり方——は、いくらかの不整合を孕んでいるとは言っても、作者の意図に適ったものとして形作られたと考えることができるだろう。

²⁰ このような解釈については、Alberti 2001 を参照。

参考文献一覧

【テキスト】

Alessandro Manzoni

PS I promessi sposi (1840); Storia della colonna infame, in I romanzi, a cura di S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002; vol. II, tomo II.

Walter Scott

Ivanhoe, edited with an introduction by G. Tulloch, London, Penguin, 2000.

The heart of Mid-Lothian, edited with an introduction and notes by T. Inglis, London, Penguin, 1994.

Waverley, edited with an introduction by A. Hook, London, Penguin, 1985 (『ウェイヴァリー あるいは60年前の物語』(上, 中, 下) 佐藤猛郎訳, 東京, 万葉社, 2011).

Henry Fielding

Tom Jones The History of Tom Jones, a Foundling, vol. 1, 2, ed. F. Bowers, Intr. M. C. Battestin (The Wesleyan edition of the works of Henry Fielding), Oxford, Clarendon Press, 1974.

【引用参考文献】

Alberti P.

2001 *Porcellini d'India e il pastorello. Personaggi dei Promessi sposi di Manzoni: fine di un messaggio cattolico*, Roma, Armando.

Auerbach E.

2010 *Romanticismo e realismo*, in R. Castellana e C. Rivoletti (a cura di), *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, Pisa, Edizione della Normale, 3-18 [*Romantik und Realismus*, pubblicato originariamente in «Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung», 9, 1933, 143-53; ora in *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, a cura di K. Barck e M. Tremel, Berlin, Kadmos, 426-38].

Barenghi M.

2000 *L'autorità dell'autore*, Milano, Unicopli [prima edizione, Lecce, Micella, 1992].

Bigazzi R.

1996 *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi.

Grosser H.

1985 *Narrativa*, Milano, Principato.

Leri C.

2002 *Manzoni e Scott*, in *Manzoni e la «littérature universelle»*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 59-79.

Mazzoni G.

2011 *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.

Olsen M.

2010 *Due problemi manzoniani: la finzione e la voce altrui*, in Enrico Tiozzo, Ulla Åkerström (a cura di), *La letteratura italiana del Novecento. I temi, l'insegnamento, la ricerca*. Atti del corso superiore di aggiornamento del Dipartimento di linguistica dell'Università di Göteborg (18-19 settembre 2008), Roma, Aracne editrice, 43-79. ただし引用は Web 公開版から行った (<http://forskning.ruc.dk/site/files/3729070/Manzoni-atti.pdf>).

Poggi Salani T.

- 2013 *Commento a I promessi sposi: testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro nazionale studi manzoniani.
- Raimondi E.
- 1974 *Il romanzo senza idillio: Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi.
- Stella A. e Repossi C.
- 1995 ‘Commento e annotazione’, in *I promessi sposi: storia della colonna infame*, a cura di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi-Gallimard, 673-1165.
- Watt I.
- 1957 *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto&Windus.
- アンダーソン B.
- 2007 『定本 想像の共同体—ナショナリズムの起源と流行』 白石隆, 白石さや訳, 東京, 書籍工房早山 [B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983].
- カラー J.
- 2011 『文学と文学理論』 折島正司訳, 東京, 岩波書店 [J. Culler, *The Literary in Theory*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2007].
- 霜田洋祐
- 2011 「*I promessi sposi* における真実と虚構 —虚構の指標としての匿名手稿について—」, 『イタリア学会誌』 第61号, 45-69.
- 2015 「マンゾーニと「25人の読者」—*I promessi sposi* に書き込まれた「読者」について—」, 『イタリア学会誌』 第65号, 37-60.
- 2017 「「この物語が作り話だったなら」—*I promessi sposi* における「現実性」の強調について—」, 『イタリア学会誌』 第67号, 49-72.
- 米本弘一
- 2007 『フィクションとしての歴史 —ウォルター・スコットの語りの技法—』, 東京, 英宝社.